

“El andamio que cruje”. Estudio de las traducciones literarias de Emilio Adolfo Westphalen

Juan Manuel DEL RÍO SURRIBAS
Universidade da Coruña

RESUMEN

Emilio Adolfo Westphalen, autor apenas estudiado a pesar de ser considerado una figura clave de la poesía peruana e hispanoamericana, es conocido por su trayectoria como poeta y ensayista, y estimado por su labor al frente de las revistas *Las Moradas* y *Amaru*. Sin embargo, su faceta como traductor ha pasado completamente desapercibida. El presente trabajo es el primer estudio que analiza esta faceta de Westphalen con el fin de establecer su teoría poética sobre la traducción, en la que se resalta la naturaleza concomitante de la escritura literaria y la traducción.

Palabras clave: Emilio Adolfo Westphalen, poesía contemporánea, traducción, teoría literaria.

“The Creaking Scaffolding”. Study of Emilio Adolfo Westphalen’s literary translations

ABSTRACT

Emilio Adolfo Westphalen, a hardly researched author in spite of being an important person in Peruvian and Spanish-American poetry, is known by his work as poet and essay-writer, and he is also known by his labour at head of *Las Moradas* and *Amaru* reviews. However, his translations works have been completely unnoticed. This paper, the first which analyzes that, fixes his poetic theory about literary translation. The paper emphasizes also the concomitant nature of literary writing and translation.

Key words: Emilio Adolfo Westphalen, Contemporary poetry, Translation, Literary theory.

SUMARIO: 1. El concepto de traducción en Emilio Adolfo Westphalen. 2. La traducción como apropiación; 2.1. La versión de *Lettre d’amour*, de César Moro; 2.2. La traducción de *Viativo*, de Maria Venezia. 3. La traducción como recreación y reescritura; 3.1. La versión de un poema de Yannis Ritzos; 3.2. Traducción y reescritura: de “Magic World” a “Mundo mágico”.

meciéndote en el andamio que cruje
(Blanca Varela, *Canto villano*)

Ser, de alguna manera, Cervantes y llegar al *Quijote* le pareció menos arduo —por consiguiente, menos

interesante— que seguir siendo Pierre Menard y llegar al *Quijote*, a través de las experiencias de Pierre Menard.
(J. L. Borges, "Pierre Menard, autor del Quijote")

Traduttore traditore, dice el afamado lema italiano. «Traducción y creación son operaciones gemelas», afirmaba Octavio Paz en su ensayo *Traducción, literatura y literalidad* (1990: 23). En estas dos sentencias se condensan las dos posturas esenciales que sobre el ejercicio literario de la traducción se han sostenido en la Modernidad.

En la primera de ellas se cifra una denostación radical dirigida, en primer término, al escritor que asume la tarea de traducir un texto a otra lengua, pero la denuncia implica también al texto fruto de esa traducción y, en última instancia, afecta a la valoración del propio ejercicio de la traducción. Según el lema italiano, la traducción deturparía el texto primigenio al devaluar su sentido. Profundizando en las derivaciones de carácter teórico-estético de dicha afirmación se concluiría que es imposible la traducción de un texto en tanto que en el proceso de traslación se perdería la unidad existente entre forma y sentido en el texto primigenio. Alterar el primero de ellos acarrearía la alteración del segundo: el complejo sistema de implicaciones históricas, estructurales y sociales que presenta una lengua no puede ser asumido por otra lengua de modo exacto, pues esta segunda lengua posee sus propias implicaciones históricas, estructurales y sociales, y por tanto lo que se expresa en la primera lengua, que va más allá del nivel puramente semántico, no puede encontrar equivalencia en lo que se expresa en la segunda lengua¹.

La afirmación de Octavio Paz, por su parte, no solo nos dice que la traducción es posible, sino que va más allá al equiparar la tarea de creación con la de la traducción poética. A juicio del mexicano, la traducción de un texto no da lugar a una versión segunda, dependiente e inferior del texto primigenio sino a un texto distinto que, si bien exige la preexistencia de un texto anterior, no está, por ello, subyugado a este. Para Octavio Paz, «cada texto es único y, simultáneamente, es la traducción de otro texto» (1993: 13), ya que ningún texto puede ser enteramente original en la medida en que el lenguaje mismo es en primera instancia traducción del mundo no-verbal y también porque todo signo es traducción de otro signo. Y, reconoce Octavio Paz, este mismo razonamiento es reversible puesto que cada texto supone una traducción distinta y, por tanto, original. Defiende, pues, el poeta

¹Como señala Walter Benjamin, «hay que distinguir en la intención lo entendido y el modo de entender. En las palabras *Brot* y *pain* lo entendido es sin duda idéntico pero el modo de entenderlo no lo es. Sólo por la forma de pensar constituyen estas palabras algo distinto para un alemán y para un francés; son inconfundibles y en último término hasta se esfuerzan por excluirse» (1971: 133).

mexicano que el texto original jamás puede reaparecer en la otra lengua si bien reconoce que «está presente siempre porque la traducción, sin decirlo, lo menciona constantemente o lo convierte en un objeto verbal que, aunque distinto, lo reproduce» (1993: 14).

El concepto de traducción en Emilio Adolfo Westphalen

Westphalen considera que la realidad poética solo cobra existencia en el poema, que solo se puede acceder a la experiencia poética a través del «ajustado collar de palabras» que le da forma. Hay, pues, en el autor peruano una concepción del poema según la cual forma y sustancia están tan íntimamente unidas que la más leve modificación o sustitución de la primera deviene alteración de la segunda. Esta vinculación radical entre lenguaje y realidad poética lleva a Westphalen a asegurar que el poema es un fenómeno único, irrepetible (por tanto, no reproducible) y que el lenguaje poético, a través del cual cobra existencia, es intraducible a cualquier otro tipo de expresión verbal:

[...] lo dicho en el poema (entiéndase poema auténtico aunque hay siempre dudas sobre tal "autenticidad") no es expresable en otra forma — que el poema es intangible a toda descifración o traducción (1995: 118).

En función de esto el ejercicio de la traducción poética sería, en Westphalen, una actividad condenado al fracaso ya que está implícita en la traducción la reescritura formal del mismo y esa reescritura supondría la desintegración del ámbito textual en el que, exclusivamente, se hacía tangible la realidad poética. De este modo, la concepción westphaleana se aproximaría al famoso lema italiano. La traición de la traducción consiste en que esta labor está impedida, por la naturaleza de su acción, a transmitir la verdad poética alojada en el espacio textual del poema original. Ahora bien, esto niega validez a la traducción en tanto que reproducción del texto original, pero no invalida a la traducción en tanto que escritura. Es más, Westphalen considera que la traducción no es simplemente adaptación del poema a un contexto lingüístico distinto sino que, en realidad, en el proceso de sustitución de la lengua original por la lengua a la que se traduce el poema daría lugar a la creación de un poema nuevo, una nueva realidad poética que, a su vez, solo es experimentable dentro del ámbito lingüístico del poema. Así, Westphalen vendría a coincidir con Octavio Paz en la equiparación, desde el punto de vista creativo, entre escritura poética y traducción y entre texto traducido y texto del que es su traducción. En ambos casos, el procedimiento y el resultado son similares, pues buscan acertar con la expresión verbal necesaria para engendrar una realidad poética que será solo tangible dentro de ese poema.

En el ensayo titulado "Las lenguas y la poesía" evoca su infancia en la casa paterna en los siguientes términos:

A mí me tocó criarme en un hogar donde se hablaba predominantemente español. Sin embargo — desde que adquirí conciencia de lo que se decía a mi redor — no pude dejar de notar que seres cariñosos me transmitían su afecto con los sonidos tiernos y ligeramente afligidos de otro idioma². (1995:14)

Esta recreación que el poeta hace del ambiente en que se crió cifra perfectamente el perfil lingüístico de Westphalen: de lengua materna el español, a lo largo de toda su vida no dejó de estar en contacto con otras lenguas, hacia las que mostró siempre un interés marcado, predominantemente, por razones afectivas o personales. Por otro lado, su etapa escolar transcurre en la *Deutsche Schule*. Allí es, según las propias palabras de Westphalen, «sometido» a la enseñanza en lengua alemana, lengua que confiesa no haber dominado nunca porque «no era compartido en el hogar», ya que su padre, alemán de origen, no lo empleaba de forma cotidiana. En este centro entra en contacto con el inglés y el francés, lenguas que no dejaron de ser un trámite académico hasta que descubrió que suponían la llave de acceso al universo que su literatura ofrecía:

En un principio no llegué a interesarme por la práctica del inglés hasta que descubrí que daba acceso a los mundos fascinantes de Dickens y R. L. Stevenson. Mi afición por los autores franceses que conocía en traducciones — sospecho poco fidedignas — me impulsó a aprender solo su lengua — con el auxilio del diccionario. (1995:14)

Este conocimiento juvenil del francés y del inglés, más autodidáctico que reglado por el sistema académico, y el interés que no cesó por el uso de otras lenguas confirman la tesis antes apuntada de que Westphalen se vincula a otras lenguas por inclinaciones personales. Esta vinculación a las lenguas y a la traducción se afianza en su carrera profesional³.

Esta trayectoria personal y laboral permite situar a Westphalen en un contexto donde el manejo de diferentes lenguas y la labor de traducción son cualidades que marcan su perfil personal. El fin que persiguen las siguientes páginas es demostrar

² Ese otro idioma era unas veces el quechua del servicio doméstico; otras la mezcla de español, italiano y genovés que hablaba su abuela, oriunda de Liguria; y en otras ocasiones el alemán, empleado por su padre con conocidos o clientes.

³ En varios momentos de su vida ejerció tareas como traductor en la sede de las Naciones Unidas en su sede de Nueva York —1949-1951—, como funcionario de esta misma institución en la sede de París —1951-1952— y también en la de la FAO en Roma —1957-1963—. Con posterioridad desarrolla una carrera diplomática que lo lleva a entrar al servicio de las embajadas peruanas de Roma —1971-1977—, México —1977-1980— y Lisboa —1980-1984— (Ruiz Ayala 1997: 300-304).

que este hecho marca también el perfil literario del poeta peruano. Y, para ello, se puede partir de la siguiente afirmación del autor:

Ha sido siempre una de mis mayores satisfacciones la lectura de autores de habla francesa e inglesa. En cierta manera podría decir que mi comprobación de las virtudes y deficiencias del español para la transmisión de unas experiencias especiales que llamaré poéticas — estuvo supeditada al descubrimiento de las posibilidades distintas — acaso a veces adaptables — e riqueza expresiva que poseen esos idiomas. (1995: 15)

Así pues, Westphalen afirma que el conocimiento de la lengua francesa e inglesa le favoreció para tener una conciencia lingüística del manejo de su propia lengua en un doble sentido. Por un lado, la observación de las diferentes propiedades expresivas tanto del francés como del inglés, comparadas estas con el español, le permiten observar los límites de este último, en algunos casos superiores y en otros inferiores, pero sobre todo le permiten tomar conciencia de las capacidades de su lengua para transmitir una serie de experiencias íntimas y que esas mismas capacidades no son suficientes para la expresión de otras experiencias. Por otro lado, derivado de esto, descubre que algunos mecanismos de expresión del inglés o del francés, adaptables al español le permitirán ampliar el horizonte de expresión que un conocimiento monolingüe de esta lengua le impondría. En este sentido, está indicando Westphalen que, gracias a sus conocimientos de francés e inglés, pudo desarrollar una serie de estrategias expresivas en el uso del español que distancian y definen su estilo personal. Es decir, el conocimiento de estas segundas lenguas le reportó un bagaje que se cifra en una conciencia lingüística activa en el momento en que necesita vehicular pensamiento, emociones o sentimientos en su lengua materna.

En buena medida, esta conciencia lingüística a la que se está haciendo referencia encuentra su momento de mayor experimentación en el proceso de traducción literaria de los originales al español. Sobre esta dura labor, Westphalen afirma lo siguiente:

La imbricación de lo dicho con la manera de decirlo es tan estrecha e indesligable que todo intento de trasvasar el poema exigiría en el mejor de los casos la invención de un objeto nuevo cuya semejanza con el original sería siempre dudosa. (1995: 18)

Podría extraerse, de lo dicho por Westphalen, la misma conclusión negativa que del *traduttore traditore*: traducir es una tarea imposible. Y, efectivamente, asevera esto; no obstante, su reflexión va más allá de esa conclusión. Westphalen juzga que, aceptada la derrota en el campo de las semejanzas o equivalencias, debe asumirse que cualquier ejercicio de traducción poética es, en realidad, un acto de recreación que da lugar a un objeto poético distinto del original; esto es, el poema traducido se convierte en otro poema nuevo, postura teórica esta más cercana a la de Octavio Paz.

Westphalen reconoce haberse sentido atraído por «la décima musa — la hermanastra fea y traidora — a pesar suyo — de la Poesía» (1995: 20) desde su juventud y ya en ese periodo, afirma, «la aspiración no fue tanto la búsqueda de equivalencias cuanto la de aquellos factores actuantes que por extraña contraposición o simbiosis convertían algunas palabras — mañosas o torpemente escogidas — en piezas deslumbrantes — espejismos insólitos de armonía recóndita y nunca vista» (1995: 19). Reconoce que la exigencia se rebaja y, por eso, con el transcurso de los años, se da por satisfecho «con repetir lejanamente en mi idioma el diapasón y ciertas modalidades que caracterizaban el poema en otra lengua por el que estaba intrigado» (1995: 19).

Westphalen introduce en sus ensayos comentarios referidos a una serie de ejercicios de traducción nacidos sin el objetivo, la necesidad o el deseo de publicar los textos resultantes. En este caso se encuentran, por ejemplo, los trabajos sobre Jean Cassou⁴. Ruiz Ayala conjetura que esta traducción sería realizada en 1927 (1997: 300). La única vez que Westphalen hace referencia a este “ejercicio” se inserta en sus recuerdos juveniles de su periodo en la *Deutsche Schule*. Rodríguez Padrón, por su parte, da noticia de que en 1945 Westphalen lleva a cabo la traducción de textos de Jules Supervielle y Edith Sitwell y en 1949, en colaboración con Enrique Solari Swayne, traduce fragmentos de Goethe (1992: 86). Todo este conjunto de traducciones, sin embargo, no llegaron a ser publicados y es de suponer que ya no se puedan recuperar porque o bien fueron destruidas por el propio autor —pues Westphalen los consideraba “ejercicios” de resultado dudoso— o bien se han traspapelado. Salvo que una posterior labor bibliográfica y de catalogación de la documentación conservada por el poeta consiga recuperarlos, lo único que se puede hacer es testimoniar su existencia. En el estado actual de cosas, el corpus de traducciones de Westphalen se reduce a: 1) la traducción en 1948 del poemario de César Moro *Lettre d'amour*, publicado en el número 5 de *Las Moradas* y al resto de traducciones puntuales que Westphalen realiza en esos años para la revista que él mismo dirigía; 2) la traducción en 1989 del libro de la poeta italiana Maria Venezia, *Viatico*, publicado en México por la editorial Juan Pablos Editor en colaboración con la Universidad Autónoma Metropolitana; 3) la traducción de un poema de Yannis Ritzos a partir de la traducción francesa, que Westphalen titula “Vaivén inmóvil”; y 4) la traducción de un poema propio que inicialmente había sido escrito en inglés, “Magic World”, publicado en la revista holandesa *Front* en 1930.

⁴ «Mi afición por los autores franceses que conocía en traducciones — sospecho poco fidedignas — me impulsó a aprender solo su lengua — con el auxilio del diccionario. En tal empeño traduje como ejercicio — en su totalidad — *Les harmonies viennoises*» (1995: 15).

El modo en que Westphalen enfrenta estas traducciones, así como el resultado de las mismas, permiten identificar las dos nociones que caracterizan la labor y concepción que de la traducción posee el autor peruano: apropiación y recreación.

La traducción como apropiación

La versión de Lettre d'amour, de César Moro

En el caso de la traducción de *Lettre d'amour*, de César Moro⁵ el texto de Westphalen sigue muy de cerca el original francés y en buena medida constituye una traducción fiel de las elecciones léxicas y morfosintácticas de Moro, respetando casi siempre el sentido, tono y valores connotativos de las imágenes. No obstante, son las elecciones que disienten del original las que más datos aportan sobre la actitud creativa o recreativa de Westphalen en la traducción; por ello, conviene prestar atención a estas variaciones y observar cómo sirven, no para traicionar al texto original, sino para que este se exprese de modo natural en español y se convierta en un poema nuevo, de cuya autoría serían corresponsables tanto César Moro como Emilio Adolfo Westphalen. Pero para poder lograr tal efecto se tienen que dar dos circunstancias necesarias y paralelas: por un lado, Westphalen, como lector en francés, debe conocer los sentidos y juegos semánticos latentes en las elecciones verbales presentes en el texto de César Moro (destreza interpretativa de lector); y, por otro, el dominio de las potencialidades lingüísticas del español para vehicular el caudal poético del original, seleccionando aquellos giros propios del español (conciencia creativa de escritor). Así pues, los acertados cambios que introduce en su versión constituyen una muestra patente de las cualidades anteriores y de la naturaleza del Westphalen traductor. La comparación de la imagen del verso 15 en el original —«*ce chagrin immense que me rend plus fou qu'un lustre de toute beauté balancé dans la mer*» (Moro 1999: 90)—, con la versión de Westphalen —«ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una araña encendida agitada sobre el mar» (Moro 1999: 91)—, es representativa del trabajo de escritura recreadora de Westphalen. El equivalente exacto, a nivel semántico, de la imagen en el poema de

⁵ Escrito en la ciudad de México en diciembre de 1942, el largo poema en francés que César Moro tituló *Lettre d'amour* es publicado en la misma ciudad en 1944 por Éditions DYN, sello creado por el pintor vienés Wolfgang Paalen y que guarda íntima relación con la revista de título homónimo. La *plaque*, acompañada de un aguafuerte de Alice Paalen, tiene una tirada de 50 ejemplares que se distribuyeron previa suscripción. Westphalen, tan conectado por empatía humana y artística a Moro, decide realizar su traducción al español y publicarlo en el número 5 de *Las Moradas* (Julio, 1948). Esta traducción de Westphalen ha sido empleada en diferentes recopilaciones de la obra poética de Moro: la realizada por Silva-Santisteban en 1980 para el Instituto Nacional de Cultura y la más reciente de Julio Ortega, en 1999, para la editorial española Signos.

Moro sería: ese pesar inmenso que me vuelve más loco que una *araña* [lámpara] *maravillosa balanceada en el mar*.

El sustantivo francés *lustre* es de sentido unívoco —designa única y exclusivamente al tipo de lámpara conocida en español como ‘lámpara de araña’—; sin embargo, su equivalente lingüístico español, *araña*, es multívoco, pues se emplea tanto para designar al animal —*araignée*, en francés— como a la lámpara. De este modo, si en la traducción de Westphalen se vertiera la imagen sin variación, el lector de la versión española, o bien tendría dudas de cuál sería el referente, o bien, por mayor frecuencia de uso del segundo sentido, interpretaría que es una referencia al animal; y sendas interpretaciones se alejarían del original en la medida en que serían inexistentes en Moro y, por tanto, supondría una traición al texto de Moro. Por ello, Westphalen opta por obviar la expresión *de toute beauté*, cuyo sentido semántico —‘maravilloso’— ya se desprende de la propia imagen —una lámpara comportándose como un barco movido por el golpear de las olas— e introducir en su lugar un adjetivo, «encendida», cuyo sentido desambigua el equívoco en tanto que solo la realidad ‘lámpara’ puede ser encendida —encender el animal supondría un salto semántico de tono distinto al del texto original—.

En la segunda parte de la imagen —«balancé dans la mer»— Westphalen da un giro a la imagen. Tal y como está expresado en el texto de Moro la imagen se articula en una fusión del objeto lámpara de araña con un barco. El verbo francés *balancer* y la preposición *dans* —sobre, en contacto con la superficie— remiten a un barco y señalan como causante del movimiento acompasado al golpear de las olas. Sin embargo, Westphalen al optar por las soluciones «agitada» y «sobre» aplicadas a la lámpara dan a entender que la posición de esta ya no es tocando la superficie del mar sino que se encuentra suspendida en el aire y que el agitarse de la araña sería ocasionado por el viento y no por la marejada. Es en esta leve distancia del original donde el Westphalen poeta cobra protagonismo, convirtiendo la traducción no en un texto auxiliar del original sino en una creación.

Una segunda cala en la traducción que muestra la alteración del discurso original se encuentra en la secuencia que va de los versos 20 a 26, que se articula en torno a la yuxtaposición de oraciones cuyas proposiciones principales presentan una negación:

Je n'oublierai pas

[...]

Je ne me réveillerai plus

Je ne résisterai plus [...] (Moro 1999: 92)

La primera negación, «*ne... pas*», es una negación simple —equivalente al *no* español—, mientras que la segunda y tercera suponen una negativa restrictiva —equivalentes a la expresión española *ya no*—; de tal modo que la traducción literal impondría la siguiente versión: No olvidaré / [...] / Ya no despertaré / Ya no

resistiré [...]. Sin embargo, Westphalen altera esta estructura esperable y opta por introducir modificaciones:

No olvidaré *nunca*
 [...]

 No despertaré *más*
 No resistiré ya [...] (Moro 1999: 93)⁶

La presencia del adverbio temporal *nunca* no solo radicaliza la negación sino que proyecta dicha negación hacia el futuro acrecentando el tono desesperado de la imagen, en concordancia con el tono de esta carta de desamor. La variación de la segunda negación, donde el calco semántico está fuera de toda duda y podría dar a entender que se ha producido un *lapsus* en la conciencia lingüística del traductor (en lugar de traducir *ne... plus* por un *ya no*), debe ser interpretada como una alteración con el fin de evitar la redundancia de la estructura negativa sin que, por ello, la secuencia de negaciones pierda el sentido acumulativo y enfatizador de la desesperanza, pues este queda asegurado por la presencia en posición inicial de la partícula negativa. Jugando con esta progresión, Westphalen establece una escala graduada a nivel cuantitativo-temporal: el *nunca* inicial proyecta la negatividad sobre un plano temporal; este da paso, en la segunda negación, a un *no más* que, manteniendo el tono radical, se sitúa ahora dentro un plano cuantitativo; y la secuencia se completa con otra negación de valor temporal, *ya no*, que devuelve la perspectiva temporal al presente de la voz lírica. Esta concatenación de negaciones, por tanto, en la versión de Westphalen se enriquece con el juego de niveles temporales y su evolución (proyección hacia el futuro y vuelta a la circunstancia presente) plasma una dinámica envolvente al tejer una evolución de negaciones temporales que cae, recae, con todo el peso de su soledad sobre el presente de la voz lírica.

Un tercer caso de disensión entre el original y la versión de Westphalen lo hallamos en la imagen del verso 41. En el original se lee: «*une colombe ensanglantée tombe à mes pieds*» (Moro 1999: 92). En la versión de Westphalen, en cambio, leemos: «una paloma cae ensangrentada a mis pies» (Moro 1999: 93). La variación sintáctica que propone Westphalen —diferir la calificación al convertir el modificador nominal en un complemento predicativo— enriquece en este caso la imagen inicial, pues, sin que pierda vigencia la conexión sangre-paloma, el movimiento de caída se ve manchado por dicha sangre y, en sentido inverso, la

⁶ Cursiva nuestra.

violencia que anuncia la presencia de la sangre se ve materializada en un golpe de movimiento descendente acorde con la imagen del verso precedente⁷.

Es, sin embargo, la traducción de los versos 50-51 donde la distancia que media entre el original y la versión de Westphalen se hace mayor. En el poema de César Moro se lee:

*On ne se contente plus d'applaudir on hurle
mille familles momifiées rendant ignoble le passage d'un écureuil* (Moro 1999: 94)

Como es bien sabido el valor del pronombre francés *on* tiene diferentes posibles equivalencias en español: se puede traducir por una tercera persona de plural indefinida —“no se contentan”—, por un *nosotros* —“no nos contentamos”— o por una oración impersonal —“ya no basta con aplaudir”, por ejemplo—. Esta encrucijada morfosintáctica puede resolverse atendiendo a los versos anteriores del poema. En ellos Moro hace referencia con un tono irónico agresivo a un teatro como espacio simbólico de la burguesía adinerada y a esta clase social como su público. Puesto que el verbo “aplaudir” conecta claramente con ese público de los versos precedente, se convierte en una opción lícita considerar que ese «*on*» designe al público burgués y, por tanto, las mil familias momificadas del verso 51 estarían concordando tanto en el plano sintáctico como en el semántico con las formas pronominales del verso 50.

Por otro lado, si se presta atención a la estructura sintáctica, se puede observar que la imagen poética es articulada por Moro como una yuxtaposición de dos proposiciones principales en el primer verso —«*on se contente* y *on hurle*»— y un sintagma nominal con valor de aposición del sujeto *on* —«*mille familles momifiées*»— modificado por una subordinada de participio presente («*rendant ignoble le passage d'un écureuil*»). Atendiendo a estas particularidades lingüísticas del texto original, se podría proponer como traducción literal, con el fin de compararla con la que propone Westphalen, la siguiente: Ya no se contentan con aplaudir, aúllan / mil familias momificadas que vuelven innoble el paso de una ardilla. Westphalen, en cambio traduce:

Ya no se contentan con aplaudir aullando
mil familias momificadas vuelven innoble el paso de una ardilla. (Moro 1999: 95)

⁷ “Tantôt une épée traverse de part a part un fauve” (“Ya una espada atraviesa de lado a lado una bestia”, en la versión de Westphalen).

El distanciamiento lingüístico de la versión de Westphalen radica en la construcción de una estructura sintáctica nueva. La segunda oración en el texto de Moro —«on hurle»— se convierte ahora en una subordinada circunstancial de valor temporal-modal del verbo aplaudir, que altera las relaciones temporales de las tres proposiciones. En el texto de Moro, la correlación temporal latente en la imagen sería: "antes aplaudían, ahora aúllan". De este modo, la imagen que propone Moro enuncia un proceso de degeneración estético-social del ambiente cultural burgués en el cual existiría un estado primigenio positivo de apreciación estético: antes aplaudían. Sin embargo, la versión de Westphalen, al establecer una temporalidad simultánea de ambos procesos (al mismo tiempo que aplauden aúllan), agudiza la crítica socio-cultural al negar un posible estado anterior de respeto cultural: el aplauso de la audiencia burguesa es un aullido (aplaudir aullando). Así, la correlación temporal en Westphalen parte de un momento inicial donde la decrepitud cultural es un hecho consumado: la única forma de manifestar aprobación es por medio del aullido. Esta nueva temporalidad repercute, a su vez, en la imagen del segundo verso, que se convierte en la confirmación o desenlace del proceso de degeneración estético.

El análisis de estas cuatro variaciones en la versión de Westphalen permite trazar varios rasgos de su escritura traductora. Por un lado, señalan a un Westphalen lector capacitado, de una finura comprensiva y atenta en su posición de lector de poesía en una lengua que no es la suya. Esto arroja luz sobre el modo en que Westphalen lee poesía no hispánica y sobre el grado de aprovechamiento e incorporación de estas lecturas a su universo cultural pasivo⁸ y al lugar que estas ocupan en dicho universo personal⁹. Por otro lado, dicho análisis da cuenta de la sensibilidad y de la concepción que Westphalen tiene de la labor traductora, un trabajo que tiene como referente dos horizontes: el que se sitúa detrás de la escritura-traducción —esto es, respetar y no distanciarse del espíritu del texto original— y el que se sitúa delante —la versión es *otro* texto distinto del original; es su recreación, su segunda creación, no su imitación—. Así pues, el texto original no es visto por Westphalen como una estructura que se impone y limita la escritura recreadora, sino como un factor

⁸ Con esta expresión quiero dar a entender que en el proceso de lectura el caudal estético que los textos ofrecen se incorporan al interior del lector. Estos en un primer momento son de naturaleza pasiva en tanto en cuanto el individuo no interactúa con ellos, pero, cuando el individuo quiere escribir, en el caso de que decida emplear dicho limo textual, puede activarse y pasar a formar parte de la creación personal del poeta. Detrás de esta tesis subyace el recuerdo de la siguiente afirmación de Westphalen sobre la creación artística: «sabemos que toda obra de arte más que en nada se ha originado como réplica a otras obras de arte, que de ellas ha recibido impulso y dirección» (1996: 72).

⁹ Esto supone situar a Westphalen muy próximo a las tradiciones líricas europeas, que se complementan y adquieren igual relevancia que la tradición lírica peruana.

estimulante de esta. En este sentido, el tipo de traducción que practica Westphalen se distancia del concepto de imitación para aproximarse al de emulación: partir de un estado previo para tratar de llegar a un estado distinto.

La traducción de Viatico, de Maria Venezia

Otro caso de apropiación textual por medio de la traducción se da con la traducción al castellano del libro *Viatico* de la poeta italiana Maria Venezia¹⁰. Westphalen, en la nota introductoria, considera que la traducción que realiza del poemario nace de la atracción que provoca en él la lectura de «una voz inédita — de una voz clara — tan segura — me atrevería a decir: tan imperativa» (Venezia 1989: 8). Atraído de esa forma tan radical por el texto italiano, el poeta peruano afronta la trasposición del original al español partiendo de sus conocimientos del italiano¹¹. Es, por tanto, una traducción que desde el punto de vista lingüístico carece de la seguridad de poder alcanzar a percibir el complejo tejido verbal y los posibles juegos y resonancias fácilmente reconocibles por un hablante italiano.

Westphalen asume, desde la consciencia de sus conocimientos precarios de la lengua italiana, que el texto que él vaya a crear no podrá recrear el universo verbal del original. Este hecho que bien podría ser un obstáculo para no llevar a cabo la

¹⁰ En esta traducción, a diferencia de lo que sucedía con la de César Moro, Westphalen no llega al texto original por una relación biográfica previa. Es más, como afirma en la introducción a la traducción, «sé pocas circunstancias de su vida» (Venezia 1989: 7). Conoce a la autora a partir del texto, que, por otro lado, conoce de forma azarosa: «Por uno de esos felices acasos (a los cuales debemos lo mejor en nuestras vidas) — el año pasado — en París — llegó a mis manos un ejemplar de *Viatico*. Lo había recibido en obsequio mi hija quien (sorpresa y admirada) me lo dio a leer» (9).

Sobre la autora poco más que lo apuntado por Westphalen en la nota introductoria podemos saber. Nacida en 1961 en Matera, población situada en la región de Basilicata, en el Sur de Italia, sólo ha publicado dos poemarios, además de *Viatico* (1988): *Vocalità* (1986) y *Scherzi* (1986). Estos tres poemarios fueron editados en edición bilingüe italiano-francés en Francia. Sabemos, también, que dirigió un documental sobre su tierra natal ("Matera o la memoria rimossa").

El poemario se compone de 13 breves poemas en prosa de corte existencial, de tono reflexivo, donde dicha reflexión va unida a la observación contemplativa de un entorno, generalmente un paisaje natural, de la surge que una revelación acerca del carácter humano.

¹¹ Parece lícito conjeturar que su conocimiento de la lengua italiana, menos afianzado que el de lenguas que estudió y frecuentó desde su infancia, se debe, en esencia, a la convivencia cotidiana con esa lengua durante su estancia en la Península Itálica. Ese italiano cotidiano que Westphalen pudiera incorporar le reportaría una competencia lingüística rudimentaria. De hecho, él mismo reconoce en la parte final de la nota introductoria que su texto tuvo que ser revisado por el poeta y crítico peruano Américo Ferrari y por su hija, Silvia Westphalen.

traducción pasa a ser un empuje liberador: puesto que, aunque quisiese, no podría ser capaz de reproducir el original en español; la traducción queda eximida de la responsabilidad de fidelidad al original.

Por otro lado, como Westphalen afirma, concibe la traducción no como una traducción en tanto que trasposición sino como una reescritura, impulsada por la atracción que produce en el autor peruano la lectura del poemario, es decir, la recreación busca entablar un diálogo con el original, un diálogo cuyo fin es, al igual que le sucedía con el texto de César Moro, en última instancia, entregar un texto de vuelta como muestra del respeto hacia el original, «una manera de rendir pleitesía a la excelencia y plenitud poéticas»: es la traducción entendida en este trabajo westphaleano como un homenaje (Venezia 1989: 9).

En ese proceso de reescritura del poemario italiano que opera, el autor peruano crea un texto que está muy próximo al espíritu y al tono del original. Apenas hay leves modificaciones en el nivel semántico-simbólico¹². Las elecciones que distancian la traducción del texto original se producen, esencialmente, en el nivel rítmico-sintáctico. No obstante, estos distanciamientos del original responden, en buena medida, a un deseo de adecuar el texto al ritmo y a la sintaxis propios del español; es decir, Westphalen busca en su traducción que el texto suene natural en español¹³. Salvo contadas excepciones¹⁴, en las que el peruano opta deliberadamente por alejarse del original, se puede calificar la traducción, en cuanto trasposición, bastante ajustada al carácter y al sentido que el poemario de Maria

¹² En contados casos Westphalen elige una voz distinta a la traducción esperable del término italiano. Entre estas variantes podría citarse, por ejemplo, el segundo poema de la colección. Donde en el original dice «offri» (cuya traducción literal sería “ofrece”), Westphalen opta por “somete”, con lo que varía el tono de la imagen, radicalizándose:

Quando il giorno se ne va alla foce all'ultima luce del sole offri il tuo viso. (Venezia 1989: 14)

Cuando llega el día a su término — somete tu rostro a los rayos postreros del sol. (15)

¹³ En el primer poema, el original dice «non essere lo struzzo che *insabbia* la testa» (Venezia 1989: 12), cuya traducción literal sería: “no seas el avestruz que *enarena* la cabeza”. Esta solución, aunque literal, marcaría demasiado el texto español; por eso, Westphalen busca una solución más natural y escribe: «no seas avestruz *con la cabeza en la arena*» (13).

¹⁴ En el original del segundo poema, se lee:

Il falco accecato vola più in alto (14)

La traducción literal aproximada sería: el halcón ciego vuela más alto. Westphalen, en cambio, escribe:

el halcón vuela más alto cuando ciego (15)

Desplaza y aleja, de este modo, la calificación del espacio del sujeto y lo convierte en un predicativo de sentido temporal, alterando la lectura de la imagen original: el halcón de Maria Venezia es un halcón ciego y el halcón de Westphalen ha sido cegado.

Venezia tiene en el contexto lingüístico original. En este sentido se puede considerar que la labor de traducción que Westphalen emprende con el poemario italiano es muy similar a la efectuada en el caso de *Lettre d'amour*.

Sin embargo, hay un aspecto formal en el que conviene detenerse. En la confrontación visual que permite la edición bilingüe hay una clara modificación en el texto westphaleano: las marcas tipográficas de pausa. En el original estas son representadas a través del sistema tradicional: los signos de puntuación. Westphalen, en cambio, aplica a la traducción ese sistema personal que caracteriza sus textos desde finales de los 70¹⁵. Dicho sistema consiste en la desaparición total de las comas y de los puntos y coma y la sustitución de estos por guiones¹⁶. Lo interesante, no obstante, no es tanto, en este análisis de la traducción, dilucidar el sentido o valor de esta peculiaridad ortográfica como lo que representa el hecho en sí en cuanto a concepción del texto por parte de Westphalen. El gesto de aplicar este sistema personal de puntuación, alterando de una forma tan patente la fisonomía original de los poemas, supone que Westphalen no quiere establecer distinción entre sus creaciones personales y esta traducción o, expresado en otros términos, para Westphalen el texto fruto de la labor de traducción al español de *Viatico* no es, en esencia, un traducir a otro poeta sino un escribir un texto tan válido y tan original como los que aparecen en sus poemarios, una recreación de un universo poético que, aunque perteneciente por su origen a otro autor, sufre un proceso de apropiación por Westphalen a través de la traducción; es decir, pasa a formar parte del universo poético del peruano, quien se siente igualmente identificado y próximo a la realidad

¹⁵ El primer texto en el que Westphalen aparece este sistema personal de marcar las pausas es el ensayo "Para el ocultamiento de la Poesía", leído en la mesa redonda *La Literatura Latinoamericana y su problemática europea*, celebrada el 28 de octubre de 1976. Este ensayo fue publicado dos años más tarde en *Sábado de unomasuno* (21 de Enero de 1978, Lima) y, posteriormente recogido en *La Poesía los poemas los poetas* (1995) y *Escritos varios sobre arte y poesía* (1996).

¹⁶ Sobre la presencia de este elemento tipográfico le pregunta Edgar O'Hara en una entrevista realizada el 28 de agosto de 1996:

E.O.: [...] ¿Cuándo empezaste a poner los guiones?

E.A.W.: Ay... No sé.

E.O.: ¿Pero fue voluntario?

E.A.W.: Hmmm... Emily Dickinson creo que usa los guiones. (O'Hara 2005: 129)

Este sistema de puntuación basado en la presencia de guiones tiene larga tradición en la poesía anglosajona y alemana.

Westphalen emplea los guiones tanto en su escritura poética como ensayística con el fin de señalar un silencio (esto es, una pausa más larga) o, en algunos casos, una alteración en el tono enunciativo; es decir, se convierte en una pauta declamatoria, una representación gráfica de las variaciones tonales del texto que el lector debe interpretar.

poética de estas versiones españolas como se puede sentir con respecto a *Ha vuelto la Diosa Ambarina* o a *Porciones de sueños para mitigar avernos*, por ejemplo.

La traducción como recreación y reescritura

La versión de un poema de Yannis Ritzos

En su ensayo "Las lenguas y la Poesía", Westphalen aborda la relación entre lenguaje y poesía. Después de hacer referencia a su experiencia personal con las lenguas y de hablar de los, para él, sorprendentes casos de José María Arguedas y César Moro, poetas bilingües «que utilizan más de un idioma y no esporádicamente sino con constancia» (1995: 16), Westphalen entra de lleno en la cuestión de la traducción y dice:

La imbricación de lo dicho con la manera de decirlo es tan estrecha e indesligable que todo intento de trasvasar el poema exigiría en el mejor de los casos la invención de un objeto nuevo cuya semejanza con el original sería siempre dudosa. ¿Por qué entonces el tesón con que muchos poetas — entre ellos algunos de los más grandes — han ensayado lo inalcanzable por definición? (1995: 18)

Posteriormente, se interroga sobre si es realmente imposible la traducción en poesía. Para ofrecer una respuesta a dicha pregunta remite a su propia experiencia traductora:

Mi experiencia fue por lo general más bien decepcionante. En mi juventud la aspiración no fue tanto la búsqueda de equivalencias cuanto la de aquellos factores actuantes que por extraña contraposición o simbiosis convertían algunas palabras — mañosas o torpemente escogidas — en piezas deslumbrantes — espejismo insólitos de armonía recóndita y nunca vista. [...] Más tarde no me preocupé más de equivalencias — me bastaba con repetir lejanamente en mi idioma el diapasón y ciertas modalidades que caracterizaban el poema en otra lengua por el que estaba intrigado. (1995: 19)

A partir de estas experiencias en el campo de la traducción, lo llevan a la siguiente afirmación de orden teórico:

Me aventuraría a suponer que la traducción — acto de re-creación — seguirá igual suerte que la que arriesga todo autor de poesía — los logros no están nunca asegurados ni para el creador del poema ni para su recreador en la transcripción. (1995: 19)

Finaliza este ensayo y esta reflexión sobre la tarea escriturística de la traducción poniendo a modo de ejemplo de su concepto de traducción lo que le sucedió con la lectura de unos poemas de Yannis Ritzos. Esta hizo, a pesar de sus renuencias,

verse «tentado por la décima musa — la hermanastra fea y traidora — a pesar suyo — de la Poesía» (1995: 20).

Westphalen accede al universo poético del autor griego no de un modo directo, pues la versión original le quedaba vedada por el desconocimiento absoluto de la lengua griega, sino a través de la vía indirecta de la traducción francesa, la cual, a pesar de no ser la original, le permitió experimentar «no sé qué rasgos presentidos» que le hicieron barruntar «que había allí materia — aun en ausencia de las resonancias fonéticas y otras del original — para levantar unas imágenes que se semejaran algo más que un mal remedo o una falsa glosa» (1995: 20).

Lo interesante de esta confesión es la manifestación afirmativa que hace el poeta peruano sobre el texto traducido, pues gracias al puente textual de la versión francesa pudo experimentar el contacto con una realidad poética hasta ese momento inalcanzable para él a través de otra vía. Pero, también, interesa observar cómo, a pesar de hacer Westphalen, en realidad, una traducción española de la traducción francesa, concibe esta escritura como una traducción del poema original de Yannis Ritzos y así la titula y presenta, cerrando el ensayo:

UN POEMA DE YANNIS RITZOS

Vaivén inmóvil

Al levantarse de prisa para abrir la puerta
Dejó caer la cesta de los hilos —

Los carretes se esparcieron bajo la mesa y las sillas
Por los rincones más inverosímiles — un hilo rojo casi naranja
Sobre el vidrio de la lámpara — otro violeta
Al fondo del espejo — pero ese hilo dorado
Nunca había tenido un hilo dorado — ¿de dónde salía?
Se arrodilló para tratar de recogerlos uno por uno —
De poner un poco de orden antes de abrir.
No hubo tiempo. Tocaban de nuevo.
Se quedó quieta — impotente — con los brazos caídos.
Cuando acertó a abrir la puerta... no había nadie.

¿Es eso entonces la Poesía? ¿Es precisamente así la Poesía? (1995: 21)

Nuevamente, al igual que sucedía con la traducción de Maria Venezia, Westphalen recurre al empleo de guiones para marcar las pausas¹⁷. Lo que interesa observar en esta traducción es que el poema de Yannis Ritzos es, en esencia, un

¹⁷ Puesto que no hemos podido acceder ni al texto original del autor griego ni a la traducción francesa sobre la que Westphalen opera esta labor de trasposición al español, no podemos afirmar, pero sí suponer, que ese recurso tipográfico no está en el texto original.

poema poética. No obstante, Westphalen, cuando decide reproducir este poema al final de su ensayo "Las lenguas y la Poesía", además de mostrar un ejemplo de su labor traductora refrendando su concepción de la misma, está vinculando lo que se dice en el texto acerca de lo poético con las ideas que él ha vertido sobre el mismo asunto. Westphalen, al igual que lo dicho en el poema de Yannis Ritzos, concibe que la poesía se hace visible en el momento más inesperado, incluso en un contexto cotidiano y aparentemente poco propicio para la revelación poética. Y, al igual que le sucede a la voz poética del texto de Ritzos, al poeta se le escapa, cuando apenas logra vislumbrarla y reconocerla, esa manifestación poética.

Así pues, en esta traducción Westphalen va más allá que en el caso de Maria Venezia. La apropiación del texto original, que en el caso del poemario italiano devenía en recreación, entendida esta como nueva creación de un texto original, supone ahora además apropiación de la verdad poética del autor griego. Westphalen ha hecho suya, por medio de esta traducción de una traducción, la verdad de Yannis Ritzos. Westphalen encuentra, gracias a este acto de traducción, una representación bastante fiel de su concepción de la experiencia poética.

Traducción y reescritura: de "Magic World" a "Mundo mágico"

En 1930 Westphalen publica en la revista holandesa *Front* un poema en inglés al que titula "Magic World"¹⁸. Años más tarde el propio autor peruano lo recoge, ahora ya en castellano, en el libro *Otra imagen deleznable...* donde pasa a formar

¹⁸ Alberto Escolar recoge en su libro *El imaginario nacional: Moro – Westphalen – Arguedas* esta primera versión. De esta fuente reproducimos el poema con el fin de que sirva de guía para la comprensión del análisis al que sometemos su traducción al castellano: «I have a black and definitive notice to give / you are all becoming dead / the deads the death of the white eyes the girls of the red eyes / becoming young the girls the mothers and Little great all darling / I was writing / I said darling / I say I was writing a letter / a letter an infamous letter / but I said darling / I'm writing a letter / another is to be written tomorrow / tomorrow you are dead / the intact letter the infamous is also dead / I'm always writing and shall forget not your red eyes / your stagnant eyes your red eyes /this is all I can promise / when I went to see you I had a pencil and wrote at your door / this is the house of the women that are becoming dead / the women of the stagnant eyes the girls of the red eyes / my pencil was a dwarf one and wrote what I wanted / my dwarf pencil my darling pencil of the white eyes / but once I named him the worst pencil I never had / he did not hear what I said he did not know / he had only white eyes. / I kissed him after in his white eyes and he became she / and I married her because of her white eyes and / we had many children / my children of her children / they have every one a newspaper to read / the newspaper of the death that are dead / only they can not read / they have no eyes nor red eyes nor stagnant eyes nor white eyes / I'm always writing and say you are all becoming dead /but she is anguish and has no red eyes / red eyes stagnant eyes / oh I don't like her» (Escobar 1989: 61-62).

parte de su tercer poemario —*Belleza de una espada clavada en la lengua*. Si se aceptan como verdaderas las afirmaciones de Westphalen sobre su acercamiento al inglés, habría que decir que el conocimiento que tenía del mismo en el periodo en que escribe la primera versión del poema "Magic World" se limitaban al aprendizaje en su etapa escolar y a la lectura, con ayuda de diccionarios, de poetas anglosajones en original, una circunstancia que dista bastante de ser la de un individuo bilingüe o de la de una persona que se maneja con soltura en una segunda lengua, como testimonia una serie de anacolutos gramaticales que son visibles en este poema. Estos vienen producidos, bien por descuido en la concordancia¹⁹ bien por calcos semántico-sintácticos²⁰ del español cuya traducción literal resultaría incomprensible para un angloparlante.

¹⁹ En el verso 4 «little great all darling» está en singular cuando la idea que proyecta la traducción —«todos mis amorcitos» (Westphalen 2009: 91)— refiere un plural. En consecuencia, la expresión en inglés debería decir *darlings*. En el verso 29, nos encontramos con la expresión «the newspaper of the death», que es traducida por Westphalen como «los periódicos de la muerte» (2009: 92); si esa fuera la voluntad del joven Westphalen, el sustantivo tendría que llevar la marca de plural: *newspapers*. Estas incorrecciones son fallos comunes en quien está en un proceso de aprendizaje escolar de la lengua, conjetura que entraría en consonancia con las afirmaciones del propio Westphalen sobre su acercamiento a la lengua anglosajona.

²⁰ Estos calcos del español nos que indican cómo, en el proceso de escritura del poema, Westphalen está pensando en español y, luego, traduce su pensamiento al inglés. Un ejemplo lo encontramos en el verso 22. En el original se lee «but once I named him the worst pencil I never had», que Westphalen traduce en 1980 por: «pero una vez lo llamé el peor lápiz que nunca tuve» (2009: 91). El poeta peruano, influido por el sistema español traduce el pronombre átono lo (masculino de tercera persona) por su equivalente inglés *him*; sin embargo, Westphalen parece pasar por alto que el sustantivo lápiz, de género masculino en español, es en inglés *pencil*, de género neutro, y, por tanto, solo puede ser sustituido por la forma neutra *it*. Ahora bien, es la expresión final la que refleja el calco. La inexistente expresión en inglés *I never had* la crea Westphalen a partir de la traducción por separado de nunca —*never*— y tuve —*I had*— en lugar de escribir *I have ever had*, que es la expresión gramaticalmente correcta que exige la lengua inglesa.

En el verso 25 encontramos otro caso ilustrativo. El original se lee: «I kissed him after in this white eyes and he became she». Traducido literalmente, este verso significa: Lo besé después dentro de esos ojos blancos y se convirtió en ella. En el original se vuelve a repetir el error de emplear el pronombre *him* como sustituto de *pencil*. Sin embargo, son más graves el empleo inadecuado de *after* con valor adverbial y el empleo de la preposición *in*. *After*, en inglés, solo puede ser preposición y, como tal, debe ir acompañada de un sintagma nominal y se debe traducir en español por la locución preposicional *después de*. Westphalen, a tenor de la versión española de 1980 (donde se traduce por *luego*), estaba pensando en el valor adverbial, *después*, cuya traducción inglesa más adecuada podría ser *afterwards*, *later* o *in a while*. Por lo que respecta al sintagma preposicional *in his white eyes*, Westphalen estaba

Estas incorrecciones en el uso del inglés en el poema de 1930 nos informan acerca del proceso de creación y escritura del poema: los errores en el uso del inglés, propios de un individuo en etapa formativa, testimonian que a Westphalen se le vienen las imágenes y las palabras expresadas en español y que, después de verbalizadas estas en español, las traduce al inglés según sus nociones de esta lengua. Expresado de otro modo: el magma poético llega a Westphalen en español, este, en lugar de materializarlo en la lengua que mejor conoce, en la que piensa y se expresa de forma cotidiana, decide tratar de verbalizar ese magma de imágenes a una lengua que está aprendiendo, la inglesa, proceso de trasvase lingüístico limitado por las dubitativas destrezas del poeta en esta lengua.

Antes de pasar a estudiar la autotraducción que realiza el propio poeta de "Magic World", conviene realizar una serie de apreciaciones. Cuando en 1980 Westphalen edita el volumen recopilatorio *Otra imagen deleznable...*, decide incorporar este poema a su tercer poemario —*Belleza de una espada clavada en la lengua*— y situarlo como texto inaugural. Sin embargo, Westphalen no decide publicar el texto original en inglés sino la traducción o versión que él mismo realiza: "Mundo mágico". Que Westphalen opte por no publicar la versión original nos indica, por un lado, que en cierta medida Westphalen no se reconoce en el poema de 1930 en la misma manera que se reconoce en los poemas de *Las islas extrañas* y de *Abolición de la muerte*²¹. Por otro lado, esta hipótesis, aunque explicaría la ausencia de "Magic World" en la recopilación de 1980, no responde a una segunda cuestión: ¿por qué decide realizar, cincuenta años después, una versión española de su propio poema? Para ello, se hace necesario tener en cuenta el proceso de traducción al español del poema.

Como señala Alberto Escobar (1989: 60-68), antes de la edición de 1980, "Magic World" había sido traducida al español en dos ocasiones. La primera traducción la realiza Mirko Lauer a principios de los años 70²². Esta versión de Lauer, muy pegada al original que traduce de forma literal (incluso en los anacolutos sintácticos) no traduce, sin embargo, el verso 12 del original —«another is to be written tomorrow»—. La supresión de este verso aparece también en la

pensando una imagen donde el beso se da, expresado en español, en los ojos, esto es, sobre los párpados. Sin embargo, al calcarse el sintagma *en los ojos* por *in his white eyes* lo que se dice es: dar un beso dentro de la cuenca de los ojos. Para dar a entender un beso sobre los párpados, Westphalen tendría que haber escrito: *on his white eyes*.

²¹ Este comportamiento guardaría relación, por tanto, con la polémica decisión de no incorporar *Cuál es la risa* a la edición de *Bajo zarpas de la Quimera*.

²² Según Escobar, la traducción de Lauer es recogida en *Vuelta a la otra margen* (Lima, Casa de la Cultura del Perú, 1970) y reproducida en *Surrealistas & otros peruanos insulares* (Barcelona, Llibres de Sirena, 1973) y aparece acompañada del original en inglés.

versión que años más tarde realiza Silva Santisteban²³, lo que da a entender que este toma como base de su traducción los textos de Lauer. Otra marca reseñable en la traducción, que es común a las versiones de estos dos críticos, afianza todavía más esta filiación: el verso 7 del original dice «I say»; mientras que Lauer, tal vez confundiendo con el arranque del verso anterior (donde el verbo está en pasado), traduce «dije», como también hace Silva Santisteban²⁴. Más allá de estas elecciones distantes con respecto al original, parece evidente que dichas traducciones no satisficieron ni la voluntad de estilo de Westphalen ni el carácter poético de la versión original. Sostenemos que esta es la causa por la que Westphalen optó, con cincuenta años de distancia, por realizar él mismo la traducción al español del poema. La comparación de las tres versiones españolas y, en especial, los lugares en que disienten nos ayudarán a comprender qué no satisfacía a Westphalen. Para ello, se establecerán siete calas, atendiendo a los puntos en los que "Magic World" y el "Mundo mágico" de Westphalen difieren. Estas expresiones son: 1) la perífrasis *becoming dead*; 2) el sintagma *little great all darling*; 3) la perífrasis *was writing*; 4) la perífrasis *is to be*; 5) el adjetivo *stagnant*; 6) la oración *I kissed him in his white eyes*; 7) la interjección del verso final *oh*.

Becoming dead, aunque gramatical, es una expresión extraña para el hablante anglosajón y debe ser traducida por "están transformándose/convirtiéndose en muertos", como efectivamente la traducen tanto Lauer como Silva Santisteban. Westphalen opta, sin embargo, por reducir la estridencia de la imagen y, en vez de poner el acento en la plasticidad visual del proceso (una suerte de rápida metamorfosis), decide traducir «se están muriendo» (2009: 91), perífrasis que pone énfasis en la marca temporal de continuidad del proceso: ya no se trata de un acontecer violento de cambio, sino más bien en una lenta evolución. Por otro lado, «se están muriendo» supone, desde el punto de vista rítmico, una secuencia sonora que encaja con la cantidad fónica de *becoming dead* y evita, por tanto, el lastre rítmico de "están transformándose en muertos".

Little great all darling es traducido por Mirko Lauer como «pequeño gran cariño» (62). Salvo por la desaparición del adjetivo *all*, la traducción es exacta y fiel al original. Silva Santisteban, en cambio, realiza una traducción más alejada del original y opta por comprimir la estructura sintáctica original (compuesta por tres

²³ Escobar dice que Silva Santisteban publica la traducción en el suplemento literario del diario *Ojo* (miércoles 9 de marzo de 1977). Meses después publica su traducción en la revista *Caretas* (nº 514, 3 de mayo de 1977) corrigiendo la presencia de signos de puntuación en la primera versión de su traducción.

²⁴ Las versiones de Mirko Lauer y Silva Santisteban están recogidas en el libro de Alberto Escobar (1989), que es la fuente por la que citamos. La cifra entre paréntesis que sigue a las citas señala la página en que se encuentra.

modificadores y un sustantivo) en un sintagma simple de artículo más sustantivo «los amorcitos» (64). Por su parte, Westphalen traduce: «todos mis amorcitos» (2009: 91). Llamam la atención en esta expresión tres aspectos. El primero es la presencia inesperada de la marca de posesión *mis* que ni en el original ni en las traducciones de Lauer y Silva aparecen. El segundo y el tercero se refieren a la traducción de *great... darling* por *amorcitos*, en coincidencia con Silva Santisteban. Desde el punto de vista semántico y morfológico es, a todas luces, un acierto de Silva Santisteban, ya que se percata de que *darling* forma parte de la escala gradual de *girls* y *mothers*, ambas voces en plural. De ese modo, deduce que debería ir en plural y así lo corrige en su traducción. Westphalen, al emplear una misma solución en su versión, parece realizar un reconocimiento a la justa traducción de Silva.

La perífrasis *was writing* es en inglés un pasado continuo empleado para expresar un proceso que ocurría en el pasado. El sistema verbal del español, más variado en cuanto a la marca de temporalidad, ofrece dos soluciones que traducen con igual exactitud este valor gramatical: *estaba escribiendo* o *escribía*. La primera, como traducción literal, enfatiza el sentido de proceso de la acción. El pretérito imperfecto de indicativo expresa el valor de continuidad por medio de su marca de imperfectividad. Lauer opta por calcar la perífrasis. Sin embargo, y al igual que sucedía en el anterior caso, Silva Santisteban y Westphalen coinciden en elegir la segunda opción, porque a su exactitud semántica se le suma el que su cuerpo fónico evita lastrar excesivamente el verso.

Algo similar ocurre con la voz perifrástica *is to be*. Como en el caso anterior, Mirko Lauer realiza una traducción que, desde el punto de vista de equivalencias lingüísticas, es impecable, pues, efectivamente *is to be* debe ser traducido al español por un *ha de ser*, que expresa los mismos valores de futuridad e inevitabilidad o necesidad y cuyo cuerpo fónico y estructura sintáctica es similar a la inglesa. Sin embargo, Westphalen vuelve a optar por una solución que se distancia del original, concordando con la solución elegida por Silva Santisteban: *será*. Esta forma de futuro simple lleva implícito, por su propio sentido temporal, el valor semántico de inevitabilidad: la afirmación aplicada a una acción futura, a no ser que haya algún marcador modal de duda o inseguridad, se apoya en una actitud de certeza por parte del hablante. Aun así, existe un pequeño matiz que distingue una forma de la otra: en la perífrasis *ha de ser* el énfasis recae en la seguridad de enunciación (no se pretende tanto expresar que dicha acción *sucedirá* como que *es seguro que sucederá*); en cambio, la forma simple *será* carece de ese énfasis y en este sentido se puede considerar una elección que atenúa la expresión original de inminencia.

En el caso de *stagnant* opera un proceso similar de atenuación del sentido original: como bien traduce Mirko Lauer, *stagnant* significa estancado o paralizado. Esta voz, en comparación con la expresión que eligen Silva Santisteban y Westphalen, «inmóviles», se caracteriza, además de por hacer referencia a un contexto acuático, por una mayor fuerza en la expresión de la idea de quietud: no se trata solo de que esté quieta sino de que tampoco puede moverse. Por otro lado,

puesto que el poema gira en torno al tema de la muerte y que en el inconsciente colectivo la imagen del agua estancada remite a la idea de muerte, la presencia de *estancados* en el poema adquiere un valor dramático, connotación que queda minimizada en el uso de *inmóviles*. Así pues, Westphalen decide como en los casos anteriores optar por una imagen más atenuada, alejándose de su versión original y acercándose a la lectura de Silva Santisteban.

La oración *I kissed him in his white eyes* es un calco semántico generado por la traducción palabra por palabra de la expresión española. Mirko Lauer decide traducir esta imagen como «Luego besé sus ojos blanco» (63); mientras que Silva Santisteban se muestra aquí más apegado a la estructura original y traduce: «lo besé en sus blancos ojos» (64). Aquí, Westphalen se decanta por la versión de Mirko Lauer y, de este modo, en el poema de 1980 se lee: «Luego besé sus ojos blancos» (2009: 91). Nuevamente, Westphalen se aleja de la expresión de 1930 y prefiere simplificar la oración al suprimir el pronombre personal átono de tercera persona, redundante en cuanto que esta ya está expresada en el determinante posesivo que acompaña a «ojos». Esta supresión, además, obliga a modificar el régimen de la oración. Para indicar el lugar donde se besa (*besar en*) debe hacerse referencia al quién (*besar a alguien en algún lugar*); si se suprime el complemento directo de persona, el régimen verbal de *besar* debe, necesariamente, variar: de regir un suplemento locativo pasa a ser un verbo transitivo (*besar a alguien o besar algo*). En todo caso, al optar por este segundo régimen del verbo *besar*, Westphalen opta por una estructura sintáctica más condensada y limpia²⁵.

Por último, la interjección *oh* con que se abre el verso final del poema de 1930 tiene, en su uso más frecuente en inglés, el mismo sentido que en español: tristeza, decepción, sorpresa, admiración... Mirko Lauer y Silva Santisteban mantienen la interjección *oh*, que mezcla los valores de tristeza y decepción que aportan al final de sus traducciones un sentido de melancolía. Sin embargo, Westphalen decide recurrir a otro tipo de interjección —*Bah*—, cuyo empleo supone la manifestación de contrariedad a lo expresado previamente, ya sea motivado por un sentimiento de desdén, incredulidad o rechazo. Es decir, Westphalen introduce al final de su versión de 1980 un matiz que trastoca la lectura global del poema. Dada su

²⁵ El análisis de esta y de las anteriores calas nos llevan a la siguiente conclusión parcial. Si se repara en las versiones de Mirko Lauer y Ricardo Silva Santisteban, en las elecciones lingüísticas de sus traducciones, y se comparan con las decisiones adoptadas por Westphalen en su "Mundo mágico" de 1980, se puede observar que Westphalen no crea una versión solo del poema de 1930, sino que, en el fondo, es una versión de los tres textos que le preceden —"Magic World" y las traducciones de Lauer y Silva—: "Mundo mágico" es, así, un poema que se nutre de las lecturas de estos dos críticos (de modo especial, de la de Ricardo Silva Santisteban), como demuestra el hecho de que en algunas ocasiones el poema de 1980 se acerca más a la forma de las traducciones que al original.

situación final dentro del discurso poético y dado que la interjección *bah* supone un rechazo de lo dicho antes, el verso de cierre del poema implica un giro irónico que contradice el sentido del poema. Después de tanto insistir en la inminencia de la inevitable Muerte, después de ofrecer una imagen de la vida como proceso de acercamiento de la muerte, de representar un discurso elegíaco donde el amor también está impregnado de lo tanático y después de crear un ambiente trágico, Westphalen introduce este verso cuyo efecto destructor sobre lo anterior es palpable: lo trágico, visto desde la distancia que engendra el *bah* final, se vuelve algo lúdico.

En ese desdén final, en la voluntad de desenmascarar el propio discurso poético es donde se halla el síntoma más claro de que Westphalen, en la escritura de 1980, no está tratando simplemente de traducir al español el poema de 1930, sino que, de un modo más o menos consciente, está reescribiendo de nuevo el poema: Westphalen, al igual que hace en las traducciones de César Moro o Maria Venezia, sabe desde un principio que no puede escribir tratando de ser César Moro o Maria Venezia, sino que trata de expresar, en español, la idea de texto, la lectura que él realiza de ese texto. Del mismo modo, Westphalen se sabe una persona distinta a la de 1930, es consciente de que el estilo atrevido, el tono contundente y grave y el gusto por las imágenes agresivas no concuerdan con el estilo aquilatado y contenido, el tono pausadamente irónico del Westphalen de 1980. Por todo ello, no tiene ningún reparo en apartarse, cuando así lo juzga necesario, del original.

La reescritura que implica la labor de traducción supone una apropiación cuya consecuencia última es liberar al escritor de la responsabilidad de mantener la fidelidad al texto primigenio. Traducir no es, por tanto, para Westphalen reproducir un texto ya dado, sino crear a partir de él un poema nuevo a todos los niveles, solo sujeto a la necesidad de remitir a aquella realidad poética del poema original. No se trata de copiar sino de producir, como decía Paul Valery, con medios diferentes efectos análogos (Paz 1990: 23).

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter.
1971 "La tarea del traductor", en *Angelus Novus*. Barcelona: Edhasa, pp. 127-143.
- ESCOBAR, Alberto.
1989 *El imaginario nacional. Moro, Westphalen, Arguedas*. Lima: Instituto de Estudios Peruanos.
- MORO, César.
1999 *Viaje hacia la noche. Antología poética*. Madrid: Huerga y Fierro.
- O'HARA, Edgar.
2005 *La poesía en custodia (acercamiento a Emilio Adolfo Westphalen)*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú.

PAZ, Octavio.

1990 *Traducción, literatura y literalidad*. Barcelona: Seix Barral.

RODRÍGUEZ PADRÓN, Jorge.

1992 *El pájaro parado (Leyendo a E. A. Westphalen)*. Madrid: Ediciones del Tapir.

RUIZ AYALA, Iván.

1997 *Poética vanguardista westphaleana (1933-1935)*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

VENEZIA, María.

1989 *Viatico*. México: Juan Pablos Editor & Universidad Autónoma Metropolitana.

WESTPHALEN, Emilio Adolfo.

1995 *La poesía los poemas los poetas*. México: Universidad Iberoamericana & Artes de México.

1996 *Escritos varios sobre arte y poesía*. Lima: FC E.

2009 *Simulacro de sortilegios. Antología poética*. Madrid: Huerga y Fierro.